

UMA FACE INFERNAL DA AMERICANA OU A LIÇÃO DO FOGO- VOLUPTUOSIDADE DE UM JESUS CRISTO ÀS AVESSAS

Camila Franquini Pereira¹

RESUMO

A confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro, é uma obra muito estudada entre os pesquisadores de literatura portuguesa. A cena da Orgia do Fogo, porém, permanece inebriante e misteriosa para os leitores até os dias de hoje. No presente trabalho, o jantar da americana será discutido como um rito de iniciação à voluptuosidade, ao gozo liberto de culpas, de uma plenitude do excesso batailleano. Para construir essa ideia, foi preciso explorar a aura parisiense da *Belle Époque*, herdeira *du fin du siècle* – seja dos poetas modernos como Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, seja das tecnologias e inovações advindas da segunda revolução industrial. Explorando a sua face dionisíaca, encontramos uma sacerdotisa na literatura de Mário de Sá-Carneiro que nos oferece uma passagem de entrada na arte voluptuosidade que autoriza o erotismo e o dandismo. Em sequência, nos dedicamos à hipótese de que a Americana é uma face infernal de Jesus Cristo, ou um Jesus às avessas; para isso, buscamos comentar aproximações e distâncias que há entre os dois personagens. Assim, serão discutidos analiticamente os quatro momentos da narração sobre a festa: (1) a descrição física do ambiente; (2) a descrição física dos convidados; (3) o requintado jantar; e (4) a série de espetáculos que constroem o clímax propriamente dito. Os principais referenciais teóricos são os trabalhos *Erótica e Semiótica Decadentista: uma leitura de A confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro* (2005), a dissertação de mestrado do pesquisador Rafael Santana Gomes; e “A Confissão de Lúcio: um Ensaio sobre a Voluptuosidade” (2005), artigo da professora Teresa Cerdeira.

Palavras-chave: voluptuosidade; A confissão de Lúcio; americana; Jesus.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Contato: camila.franquini@letras.ufrj.br.

INTRODUÇÃO

No centésimo aniversário da Queda da Bastilha, a França foi palco da eminente *Exposition Universelle* de 1889. Os valores celebrados foram os do lema da Revolução Burguesa de 1789 e que definem até hoje o espírito francês: *Liberté, égalité, fraternité*. E, ousadamente, pode-se adicionar a esse pequeno rol *Le progrès*, o progresso; esse que a fez superar todas as exposições universais que a precederam: o evento ocupou o *Champ de Mars* durante aproximadamente seis meses e recebeu mais de 32 milhões de visitantes.

O poder, tão necessário para a construção de uma nova beleza e de um novo imaginário, modernos, advinha do espírito de objetividade. Imensos pavilhões foram construídos para abrigar os espetáculos (que tinham como objetivo vender produtos, máquinas, obras de arte), e a sua obsolescência estava programada para o fim da exposição – foram todos desmontados e o terreno, entregue para a especulação imobiliária.

Para esse processo, foram utilizadas as tecnologias das ciências experimentais, cartesianas; essas que romperam com o pensamento filosófico, que tem como base a desespirtualização da natureza, o desencanto. Os saberes tradicionais perdem validade para dar lugar aos saberes modernos, à natureza tecnificada, às relações sociais automatizadas. Nesse contexto, o trabalho foi o grande conceito a ser glorificado. O ócio, próprio dos saberes tradicionais, do pensamento filosófico, se torna abjeto, demonizado. O sentido da vida não é mais uma questão, agora é importante produzir mercadorias, são os negócios (a negação do ócio).

O modo de produção capitalista torna-se mais do que uma questão econômica, ele é um modo de produção de vida. E a Torre Eiffel, destinada à efemeridade e à demolição, acabou por se tornar mais do que a marca da cidade de Paris, mas a marca da modernidade burguesa. Ela era até então a construção mais alta do mundo, e servia como mirante. Com 324 metros, ela contava com a novíssima tecnologia do elevador, capaz de levar os homens ao topo para que vislumbrassem a cidade inteira como se fossem o próprio Deus. Seu poder é mais que arquitetônico, é imaginário: ela afirma a potência moderna do capitalismo sobre todas as outras culturas anteriores a ela.

Ainda que o fim da Guerra Franco-Prussiana em 1871 tenha trazido um revés para os franceses (com a perda dos territórios da Alsácia-Lorena, ricas em carvão mineral e com estrutura industrial estabelecida à época), o tempo de prosperidade econômica e o sentimento de otimismo

tomavam a cidade. Ainda se colhiam os frutos da revolução industrial: o aço, o petróleo e as estradas de ferro tornaram o mundo um pouco mais globalizado, e a circulação de matérias primas e das mercadorias aumentava ainda mais o lucro dos burgueses. E o advento da eletricidade – ou do uso sistemático dela – construíram a fama da Cidade Luz. Paris era a cidade em que as luzes, sejam as elétricas que de fato iluminavam as ruas; sejam as do Iluminismo do pensamento cartesiano e kantiano, ou ainda *Les illuminations* de Arthur Rimbaud. A Paris da *Belle Époque* era o centro cosmopolita do mundo, e circulavam por lá todo tipo de gente – de burgueses e industriais a artistas.

O mundo do trabalho especializado e da produção industrial automatizada que alçaram a cidade ao centro do mundo não apagou o sentimento de tédio, próprio da modernidade. Contra a esse modo de vida apolíneo, havia os que não se contentavam com uma vida organizada em função do mundo do trabalho, racional por excelência, e nem com o cotidiano repetitivo, de horários e rotinas regulares e que reduzia o espírito humano a uma postura maquinal frente à vida. Rafael Santana Gomes, pesquisador que se dedicou ao estudo de Mário de Sá-Carneiro ao longo de sua trajetória acadêmica, afirma:

Avesso ao mundo do trabalho e aos chamados “bons valores”, o *dandy* uma criatura que prima pela expressão singular do artista na sociedade de massa, assumindo um comportamento de resistência frente ao mundo estandardizado que busca subjugar até mesmo a arte às torpes regras da mercadoria. (GOMES, 2015, 364)

O desprezo pela classe burguesa leva-nos a forjar uma classe cultural em que os seus representantes valorizam a elegância, a cultura e os luxos. O *dandy* está acima das mediocridades da vida, e, por essa razão, é o adverso dos valores modernos. Ainda segundo Gomes, o caminho seguido por eles, portanto, não poderia ser outro senão uma entrega ao ócio, à arte e aos prazeres, levando-o naturalmente a auto-consumição.

Esse é o caminho que será percorrido por Lúcio Vaz e Ricardo de Loureiro na narrativa *A confissão de Lúcio*, de 1914. No mesmo contexto sócio-histórico, estava o autor, Mário de Sá-Carneiro, que, assim como seus personagens, rumou para Paris. Os jovens portugueses, reais ou fictícios, viam seu país tomado por uma atmosfera melancólica por conta da crise que decorreu do Ultimatum Britânico, que cerceou o poder colonial português e desencadeou uma crise moral no país de barões assinalados. Segundo Teresa Cerdeira, sair de Portugal em direção à Paris

era escapar desse pessimismo, e, ao mesmo tempo, multiplicar as possibilidades de gozar a vida, “fingindo-se muitas vezes de miseráveis apesar de suas origens aristocráticas ou burguesas sem as quais essa viagem de sonho ficaria possivelmente inviável.” (2016, p.23). Paris era o cenário moderno, a metrópole por excelência, a cidade em que se encontravam “toda uma geração de artistas brilhantes que, saídos do impressionismo, se aventuravam pelos caminhos insubmissos das vanguardas”.

SOBRE A ESTÉTICA FOGO-VOLUPTUOSIDADE

É nesse contexto que se desenvolverá *A confissão de Lúcio*: a aura dionisíaca de Paris paria sobre a narrativa de Sá-Carneiro. O texto “*A Confissão de Lúcio, um ensaio sobre a voluptuosidade*” (2005), Cerdeira teorizou que a narrativa é um ensaio sobre a voluptuosidade e se desdobra em três tempos: a teorização, a encenação e a experimentação. Ela seria, portanto, uma grande viagem iniciática à voluptuosidade. Esse é um conceito complexo, e muitas vezes é associado à luxúria e ao sexo. Aqui, porém, isso não é pertinente.

Do lado oposto da luxúria, dos amplexos brutais, dos *beijos úmidos, das carícias repugnantes e viscosas*, essa voluptuosidade é a experiência da *con-fusão* radical dos sentidos que escapam, aliás, a qualquer configuração referencial, por se constituírem antes como intangibilidades que ligam, num mesmo excesso, a sensorialidade e a espiritualidade, o desejo e a morte, Eros e Thanatos, como opostos que coabitam. Como traduzir esse *fremir em espasmos de aurora, em êxtases de chama, ruivos de ânsia?* (CERDEIRA, 2018, p. 30)

A voluptuosidade muito se aproximada do conceito de “excesso”, para Georges Bataille. Segundo o teórico francês, o universo é composto por uma quantidade de energia que excede a necessária para a manutenção da vida, que é responsável por toda geração (gestação) ou destruição, tornando essa abundância de potência profundamente violenta. Essa é uma qualidade inextricável da natureza, é o seu princípio ontológico; não é estranho, portanto, que a auto-consumição seja o destino dos homens. Mas esse não é o destino de todos, porque apesar de esse excesso ser iminente e inevitável, materializado na morte (como experiência de transição definitiva para a continuidade), há formas de adiar o (re)encontro definitivo com o excesso da natureza. Há, portanto,

a instituição de interditos, “uma espécie de barreira que os resguarda do excesso” (BARROS, 2016, p. 92) e que reforçam a separação entre o homem e o animal, inscrevendo o homem no que Bataille chama de “mundo profano”, o mundo da mercadoria e do ofício.

Entretanto, não se pode perder de vista que o ser é o excesso do ser, que a própria constituição humana é de excesso, por isso há uma busca incessante por recuperar traços próprios da nossa natureza; assim, ao lado da institucionalização dos interditos, há uma dinâmica de transgressão inescapável e indispensável — dinâmica em que se inserem as crianças, os degenerados, os loucos, os pervertidos, os bêbados, os homossexuais e os artistas; ou seja, em maior ou menor grau, todos nós. A transgressão (re)abre a porta para o “mundo sagrado”, o mundo da volúpia, da luxúria e da arte, que não tem por finalidade o lucro, mas o prazer desmedido, o prazer da dissolução das fronteiras. A transgressão, portanto, é uma recuperação do laço com a natureza e todo o seu excesso, que mesmo que tenha continuado latente no sujeito, foi constantemente reprimida pela emergência do capitalismo, pelo poder da mercadoria.

É interessante observar que a transgressão não existe em oposição à interdição. O mundo das interdições acarreta a transgressão, assim como não teria o que transgredir fora do mundo das interdições. Para usar termos freudianos, que muito nos auxiliam no pensamento sobre a modernidade, “pode-se dizer que o desejo e a Lei se constituem ao mesmo tempo. (...) A possibilidade de desejo surge na medida em que algo é proibido. É o desejo do Outro que produz a lei.” (BARTIJOTTO, 2014, p. 279)

Desse modo, a lei e a desespirtualização da natureza, na tentativa de tecnicá-la, é o caminho contra que os partidários do excesso e do gozo (nomeadamente nesse artigo, os *dandies* da *Belle Époque*) vão lutar por meio da arte. Partindo de um estudo amplo de referências que inclui o artigo de Cerdeira que sistematiza o texto em três partes comentado anteriormente, Santana publica a sua dissertação de mestrado intitulada *Erótica e Semiótica Decadentista: uma leitura de A confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro*. Nele, encontramos o capítulo “Uma festa decadentista: A orgia do fogo”, que se detém ao estudo da segunda parte da estrutura triádica tipificada de Cerdeira: a encenação, ou a Festa da Americana. Ele defende, como insinua o título, que o

(...) o fogo é um signo recorrente em toda a narrativa de *A confissão de Lúcio*, representado não apenas o campo do esoterismo, entendido etimologicamente como o

saber reservado a um pequeno grupo de eleitos (o mundo sofisticadíssimo dos convidados da fantástica festa da americana) e o da espiritualidade, mas também outros universos um pouco menos etéreos, como os da perversão, dos estigmas, da fatalidade e da auto-consumição. (GOMES, 2010, p. 100)

Assim, o fogo é o signo da volúpia, é ele a estrutura do gozo, ou do desejo. Ele representa o campo das perversões, dos estigmas, das fatalidades e da auto-consumição. É ele o destino das principais personagens da narrativa: Ricardo de Loureiro consumiu-se a si por meio da criação da incandescente Marta; Lúcio Vaz foi escritor de *A chama*, e ateou fogo sobre a sua própria obra; Gervásio, um antigo amigo, “ talvez por demasiado luminosos – se consumiria a si próprio, incapaz de se condensar numa obra – disperso, quebrado, ardido” (SÁ-CARNEIRO, 2015, p. 13). A americana, personagem a que nos deteremos de maneira mais aprofundada, é a artista do fogo propriamente dita; ela desaparece misteriosamente consumida pelas chamas durante a festa – chamas que ateia em si mesma. E é com ela que o casal de protagonistas, Lúcio e Ricardo, vai aprender a estrutura do fogo. Na esteira da leitura de *Cerdeira*, Gomes defende que a americana é uma espécie de sacerdotisa, de nova Diotima, cuja lição é a voluptuosidade e, por extensão, a transgressão e o gozo.

O fragmento que acontece no Pavilhão de Armenonville, em que a americana discursa em acusação os que não sabem interpretar a voluptuosidade na sua acepção mais profunda e refinada, como uma forma de arte em si, é onde se encontra a teorização. Mas ela é insuficiente para que se compreenda a mensagem, ela falha. Segue-se, portanto, para a encenação, para a festa decadentista de inauguração do “palácio encantado” da americana. A estrutura da passagem em que Lúcio que narra os acontecimentos dessa noite espetacular pode ser dividida em quatro tempos bem delimitados: (1) a descrição física do ambiente da festa; (2) a descrição física dos convidados da festa; (3) o requintado jantar; e (4) a série de espetáculos que constroem o clímax propriamente dito.

O JANTAR DA AMERICANA OU UMA SANTA CEIA ÀS AVESSAS

Ao longo do texto, Gomes se atém com dedicação às duas primeiras partes e, em especial, à última. O banquete, porém, se dedica a ele apenas dois parágrafos (p. 109-110); e o autor justifica: “De fato, não

há uma descrição de pormenores dessa ceia, pois a referida passagem é, em si, curtíssima: menciona-se apenas que haveria uma ceia”. Mas ele segue: “Ressalta-se aí o advérbio *infernalmente*, quem sabe a apontar o caráter satânico de todo aquele encontro, daquela reunião ‘além-Inferno’ [SÁ-CARNEIRO, 2015, p.29]”. Há ainda a reflexão de que essa escolha lexical nos sugira que esse banquete seja uma espécie de Última Ceia às avessas. Perseguindo essa ideia, sugerimos a hipótese de que, por analogia, a Americana é uma espécie de oposto de Jesus Cristo.

Um caminho para pensarmos nessa relação é que ambos têm uma função didática. A americana é comprometida com a lição do fogo (que é o elemento que estrutura a voluptuosidade). É importante notar que, para além da representação simbólica da auto-consumição que o elemento tem no campo das perversões e dos estigmas, ele também existe no campo do esoterismo e da espiritualidade. Gomes elenca ao menos quatro dessas possíveis acepções: desde os tempos remotos o fogo possui um caráter divino (de dimensão animista), em que é fonte de domínio, de sabedoria e purificação; ou na mitologia grega, em que é o elemento sagrado responsável por conceder a vida dos seres humanos (posteriormente furtado dos deuses por Prometeu); ou, para os romanos, em que a deusa Vesta, personificação desse fogo sagrado, é responsável por permitir a perpetuação do Império Romano e suas servas, as vestais, são as virgens responsáveis por velar pelo fogo nos templos; além de seu lugar na cultura celta, em que humanos se entregavam ao fogo (se doando aos deuses) durante cerimônias sagradas.

Jesus tem uma lição que caminha para lado oposto, em direção à culpa e, por consequência, à castidade. É essa a orientação que se recebe ao ler o famoso versículo do evangelho de João: “Porque Deus amou o mundo de tal maneira que deu seu Filho unigênito, para que todo aquele que nele crê não pereça, mas tenha a vida eterna” (3:16)

É interessante observar a etimologia da palavra esoterismo, do grego *ἑσωτερικός*, pode-se aplicar a ambos porque remete a um saber reservado aos eleitos: da Americana, o mundo sofisticadíssimo dos seus convidados; para Jesus, os que se redimem do pecado. Evita-se utilizar essa palavra para se referir ao cristianismo porque ele exerce grande poder institucional e imaginário no mundo ainda hoje, e se pretende democrático, mas as orientações são claras; como exemplo, podemos recorrer ao primeiro evangelho: “Pois isto é o meu sangue da aliança, derramado em benefício de muitos, para remissão de pecados.” (Mateus

26:28). Em outras palavras, sem o sacrifício de Jesus, não há remissão dos pecados e a condenação é iminente.

Um referencial teórico interessante para dar prosseguimento à questão é a psicanálise. Foi inevitável pensar que a comemoração da Santa Ceia, celebrando a morte de Jesus, é uma espécie de refeição totêmica, noção amplamente explorada em *Totem e Tabu*, de 1913. Ela é a base para uma hipótese sobre o surgimento da religião formulada por Sigmund Freud a partir da associação entre os estudos de Robertson Smith sobre a religião dos semitas e o pensamento de Charles Darwin sobre as primeiras organizações sociais humanas. O médico pontua que, a partir da estrutura sistematizada por Darwin, podemos compreender certos aspectos das sociedades primitivas: nelas, há um macho forte que domina as fêmeas do grupo e também os machos que nascem das relações com elas; a medida em que os filhos chegam próximos a puberdade (e desenvolvem alguma potência para a atividade sexual), eles são castrados pelo pai ou expulsos do bando. Questiona-se, em seguida, se isso não se aplicaria aos humanos também, numa espécie de Édipo (em que se mata o pai para possuir a mãe):

Certo dia, os irmãos expulsos se juntaram, abateram e devoraram o pai, assim terminando com a horda primeva. Unidos, ousaram fazer o que não seria possível individualmente. (Talvez um avanço cultural, o manejo de uma nova arma, tenha lhes dado um sentimento de superioridade). O fato de haverem também devorado o morto não surpreende, tratando-se de canibais. Sem dúvida, o violento pai primevo era o modelo temido e invejado de cada um dos irmãos. No ato de devorá-lo, eles realizavam a identificação com ele, e cada um apropriava-se de parte de sua força. A refeição totêmica, talvez a primeira festa da humanidade, seria a repetição e a celebração desse ato memorável e criminoso, com o qual teve início tanta coisa: as organizações sociais, as restrições morais, a religião. (FREUD, 2012, p. 216-217)

A origem da ideia de refeição totêmica é apropriada por Freud a partir do trabalho de Robertson Smith no livro *Preleções sobre a religião dos semitas* (1889), em que ele descreve uma cerimônia de refeição (uma ceia?). Nela, há o sacrifício de uma vítima, que é o animal totem símbolo do pai/ancestral, um animal que a tribo é proibida de matar em tempos normais. Em sequência, se lamentam e expiam por ele até que, numa festa, se alimentam do seu corpo sacrificado. Por isso haver um banquete

é tão importante, porque a matéria (o corpo e o sangue) é uma substância ética: o corpo sacrificado de Jesus é o atestado do sacrifício do pai e do seu perdão. Substituir Deus Pai por Deus Filho é um ato (ainda que simbólico) de parricídio, como o cometido pelos filhos da horda primitiva.

Pensar a americana nesse contexto requer um passo adiante. O progresso tecnológico das sociedades modernas e a ascensão da razão promoveram a morte de Deus. Era relativamente comum encontrar ateus que assim se assumissem e o enfraquecimento institucional das igrejas (em especial da Católica) era notável. O enfraquecimento desse Pai pode ser observado, por exemplo, quando eles não foram barrados de construir a Torre Eiffel, uma nova Torre de Babel de onde se poderia ver o mundo do ponto de vista de Deus. Segundo Jacques Lacan, Na publicação *O mito individual do neurótico* (1953), Jacques Lacan comenta que:

Ao menos numa estrutura social como a nossa, o pai é sempre, por algum lado, um pai discordante com relação à sua função, um pai carente, um pai humilhado, como diria o sr. Claudel. Há sempre uma discordância extremamente nítida entre o que é percebido pelo sujeito no plano do real e a função simbólica. (LACAN, 2008, p. 29)

Sem a autoridade do pai, ou de Deus, abre-se espaço para a mãe. Ela é território do gozo, da continuidade: ela é um só com o bebê. Antes do nascimento, por óbvio, mas mesmo depois: a criança imagina ser o falo da mãe e, por isso, juntos eles têm uma existência plena, sem barras. Se para falar sobre a função sagrada do fogo em outras culturas foram utilizadas as palavras “purificação”, “conceder a vida” ou “perpetuação”, encontramos aqui a razão; em oposição a uma ética de privação e de culpa, a americana propaga uma estética da voluptuosidade-arte, que liberta em não limitar os sentidos e as potências do corpo no contato com o sensível.

E aos espetáculos. Após a Santa Ceia, Jesus tem a sua *Via Crúcis*, do Pretório ao Calvário, imensamente dolorosa e cruel. Ele está pagando por todos os pecados dos seus fiéis, e é friamente pregado na Cruz e sepultado. É nesse caminho composto por catorze tradicionais etapas, partindo do julgamento até o corpo ser colocado no túmulo, que Jesus encena a sua lição. A americana também encena o seu espetáculo depois do jantar: “Depois da ceia é o meu espetáculo – o meu Triunfo! Quis condensar nele as minhas ideias sobre a voluptuosidade-arte. Luzes, corpos, aromas, o fogo e a água – tudo se reunirá numa orgia de carne espiritualizada em ouro!” (SÁ-CARNEIRO, 2015, p. 27). O espetáculo é magnífico e tem o seu ápice na passagem:

Então foi apoteose:

Toda a água azul, ao recebê-la, se tornou vermelha de brasas, encapelada, ardida pela sua carne que o fogo penetrara... E numa ânsia de se extinguir, possessa, a fera nua mergulhou... Mas quanto mais se abismava, mais era lume ao seu redor...

...Até que por fim, num mistério, o fogo se apagou em ouro e, morto, o seu corpo flutuou heráldico sobre as águas douradas — tranqüilas, mortas também.... . . (p. 33-34).

Muito diferente da morte dolorosa e simples de Jesus, a americana morreu num espetáculo em que fogo se apagou em ouro, em que o luxo, o prazer e a voluptuosidade chegaram ao seu valor máximo que não houve caminho possível senão a morte. Muito diferente das privações do mestre cristão, para a anfitriã somente por meio da mescla de todas as sensações possíveis – Ela experimentou o excesso na sua expressão máxima, transgrediu todas as interdições – é que se pode conhecer os prazeres eróticos, de um erotismo sofisticadamente espiritualizado. Para ambos, o desejo é posto em jogo: para ele como proibição; para ela, como permissão. É quase possível ouvir a americana pronunciando ao final do espetáculo, as mesmas palavras atribuídas por Lucas ao seu mestre: “Isto é o meu corpo dado em favor de vocês; façam isto em memória de mim”. (22:19)

CONCLUSÃO

A leitura de *A confissão de Lúcio* nos revela uma Orgia de Fogo, um perverso e inebriante rito iniciático que encena a lição sem que Lúcio e Ricardo poderiam entrar nas sendas do erotismo e do dandismo. Sem esse percurso percorrido, não poderiam conhecer o gozo ou perseguir seus desejos (ainda que isso signifique a forja de Marta); e, assim, respirar as flores envenenadas de Charles Baudelaire, que “não se respiram sem perigo”, segundo Théophile Gautier, e que “respiramos deliciosamente, mas que nos matam”. (*apud* GOMES, 2010) A festa é um marco inicial da possibilidade de um gozo sem a companhia da culpa, de uma plenitude do excesso batailliano.

Para construir essa ideia, foi preciso explorar a aura parisiense da *Belle Époque*, herdeira *du fin du siècle* – seja dos poetas modernos como Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, seja das tecnologias e inovações advindas da segunda revolução industrial. Explorando a sua face dionisíaca,

encontramos uma sacerdotisa na literatura de Mário de Sá-Carneiro, que nos oferece uma passagem de entrada na arte voluptuosidade que autoriza o erotismo e o dandismo. Em sequência, nos dedicamos à hipótese de que a Americana é uma face infernal de Jesus Cristo, ou um Jesus às avessas; para isso, buscamos comentar aproximações e distâncias que há entre os dois personagens.

REFERÊNCIAS

BARROS, Bárbara de. "A continuidade e a morte: esfacelamento da individualização em Georges Bataille". Rio de Janeiro: **AnaLógos**, 2016, p. 90-96

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Editora Filô, 2014.

BARTIJOTTO, Juliana. "O desejo e a lei". Rio de Janeiro: **Psicanálise & Barroco em REVISTA**, dez. 2014, p. 270-283.

BÍBLIA SAGRADA.

BROLEZZI, Renato. **Introdução à história da arte Paris, séculos XIX e XX** [Curso online]. **Casa do Saber on demand**, 2019.

CERDEIRA, Teresa. "A confissão de Lúcio: Narciso, o espelho e a morte". Rio de Janeiro: **Metamorfoses**, 2018, p. 29-45.

_____. "Mário de Sá-Carneiro e a festa parisiense da **Belle Époque**". Florianópolis: **Anuário de Literatura**, 2016, p. 21-29.

_____. "A Confissão de Lúcio: um Ensaio sobre a Voluptuosidade". In: Anais do XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa: No Limite dos Sentidos. Niterói: UFF – NEPA, 2005, p. 2272-2282.

FREUD, Sigmund. Totem e Tabu. In: _____. Obras completas – Sigmund Freud. Trad. P. C. L. Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GOMES, Rafael Santana. **Erótica e Semiótica Decadentista: uma leitura de A confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro** [Dissertação de mestrado]. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

_____. **"A confissão de Lúcio** ou o dandismo como educação às avessas".
São Paulo: **Via Atlântica**, 2015, p.363-378.

LACAN, Jacques. **Mito individual do neurótico ou Poesia e verdade na
neurose**. Trad. Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SÁ-CARNEIRO, Mário. **A confissão de Lúcio**. São Paulo: Lumme Editor, 2015.